

Die literarische Form des Hohen Lieds.

Von W. Rudolph.

Unter den vielen Problemen, die das Hohe Lied (= HL) trotz seines geringen Umfangs der Forschung bietet, ist nicht das letzte die Frage nach seiner literarischen Form. Hier ringen drei Anschauungen um die Siegespalme: 1. das HL ist ein Drama, 2. es ist, wenn auch kein Drama, so doch eine planvoll aufgebaute einheitliche lyrische Komposition, 3. es ist eine bloße Sammlung einzelner Liebeslieder, die unter sich keine engere Verknüpfung haben.

I.

Ist das HL ein Drama? Daß es (abgesehen von der Überschrift 1,1) nur direkte Rede enthält, daß diese Reden, wie der Wechsel der Anrede ergibt, sich auf verschiedene Personen verteilen, und daß auch der Ort der Redenden nicht überall derselbe ist, erweckt ein gewisses Vorurteil für die dramatische Auffassung, die als erster Origenes ausgesprochen hat: „dramatis in modum mihi videtur a Solomone conscriptus . . . drama enim dicitur, ut in scaenis agi fabula solet, ubi diversae personae introducuntur . . .“ („Salomo hat es, wie mir scheint, in der Art eines Dramas abgefaßt, wir reden ja von Drama, wenn die Fabel in Szenen behandelt wird, in denen verschiedene Personen auftreten“). Die Blütezeit dieser Auffassung war das 18. u. 19. Jahrhundert. Die beiden ersten Versuche erschienen noch anonym: G. W. (= G. Wachter), Das HL des Salomo . . . samt einer vorgesetzten Einleitung und Abtheilung desselben, als eines geistlichen Sing-Spiels, in seine Actus und Scenas, . . . Memmingen 1722 und „Das durch eine leichte und ungekünstelte Erklärung von seinen Vorwürfen gerettete HL . . ., nebst einem Beweise, daß selbiges für die Zeiten Salomos und seiner Nachfolger sehr lehrreich und heilsam, und eines heiligen Dichters

würdig gewesen“ 1771 (Verfasser war ein Pastor Jacobi in Celle). Später war es vor allem die Autorität Ewalds (1826) und Delitzschs (1851), die dieser Betrachtungsweise zum Sieg verhalf, und auch heute noch hat sie ihre Anhänger: noch die Kommentare von Pouget et Guitton (1934) und Hazan (1936) behandeln das HL als Drama. In der Tat ist der Einwurf, daß die Literatur des Alten Testaments sonst kein Drama kenne, in dieser Allgemeinheit nicht aufrecht zu erhalten, denn es wird sich heute nicht mehr leugnen lassen, daß Israel wie andere Völker ein Kultdrama besaß¹⁾, d. h. Ereignisse der Vergangenheit, die es im Kult feierte oder beklagte, im Spiel an heiliger Stätte aufführte, wovon gewisse Psalmen wie die Königspsalmen 2 und 110 oder die Prozessionslieder Ps. 24 und 132 oder auch Klagelieder wie Threni 1 Zeugnis geben. Und wenn wir auch auf jüdischem Boden sonst von keinem profanen Drama wissen²⁾, so wäre das HL, vorausgesetzt, es ließe sich als Drama verstehen, eben der Gegenbeweis, daß es doch ein solches gab. Auch der Einwand, das HL sei für eine szenische Aufführung sowohl zu kurz als auch bei dem häufigen Szenenwechsel zu kompliziert, besagt an sich nicht viel, denn es steht uns frei, uns die Bühne so primitiv zu denken wie wir wollen, ja es ist nicht einmal notwendig, eine wirkliche Aufführung anzunehmen, „eine gewandte Rezitation, die die Verschiedenheit der Stimmen zu Gehör brachte, genügte“³⁾, wie denn auch neuerdings (1931) Gebhardt das HL unter dem Beifall von Dornseiff⁴⁾ geradezu als jüdische Nachahmung des griechischen „Mimos“ erklärt hat, bei dem ein einzelner Schauspieler die verschiedenen Personen durch Wechsel der Stimme unterscheidet und die Handlung durch Agieren ersetzt. Dabei würde sich das Fehlen aller Personalangaben und Regieanweisungen befriedigend erklären, doch wäre dieser Mangel, dem übrigens schon griechische und altlateinische Handschriften durch die Benennung der redenden Personen abzuhelfen suchten, auch

¹⁾ Vgl. z. B. Gunkel-Begrich, Einleitung in die Psalmen 1933, 61 ff., 141 ff. (370).

²⁾ Der einzige jüdische Dramatiker, den wir aus der Antike kennen, „Ezechiel der Tragiker“ (2. Jahrh. v. Chr.), behandelte biblische Stoffe.

³⁾ S. Oettli in seinem HL-Komm. von 1889, S. 170.

⁴⁾ In Zeitschr. d. Dt. Morgenländ. Gesellsch. 1936, 593 ff.

für eine volldramatische Auffassung kein entscheidendes Hemmnis, da auch diejenigen alttestamentlichen Texte, die wir heute als Stücke einer kultischen Aufführung verstehen (s. oben), keine derartigen Bemerkungen enthalten.

Für die Frage, ob das HL ein Drama ist, ist lediglich das entscheidend, ob es auf diese Weise gelingt, den vorliegenden Text ausreichend und einleuchtend zu erklären. Dabei ist angesichts des völligen Fehlens aller Verumständlungen ein gewisses Maß von Phantasie unentbehrlich; wenn aber etwa Hontheim⁵⁾ weiß, daß Braut und Bräutigam 20 bis 40 Minuten voneinander entfernt wohnten, oder wenn Hazan (259 f.) als Theaterzettel druckt: „Salomo 50 Jahre, der Hirte 20, die Schöne 16 Jahre alt“ usw. und beispielsweise die erste Szene mit der Bemerkung eröffnet: „le roi boit; il boit, pour oublier qu'il s'ennuie“ (261), so fehlt dem Erklärer das Gefühl für das wissenschaftlich Mögliche. Übler ist, daß, von den Nebenpersonen ganz zu schweigen, unter den Dramatikern keine Einigkeit darüber besteht, wie viele Hauptpersonen eigentlich auftreten. Zwar herrscht darüber leidliche Übereinstimmung, daß nur eine weibliche Hauptrolle vorhanden ist, die der Sullamit, aber bezüglich der männlichen Hauptfiguren streitet sich die Königshypothese (Hauptvertreter: Delitzsch) mit der Hirtenhypothese (Hauptvertreter: Ewald). Die erstere hält an einem einzigen männlichen Gegenspieler fest, während die zweite ihr mit Recht einwirft, der prächtige König Salomo könne nicht zugleich als Hirt unter Hirten die Schafe weiden und über die Hügel springen, da es nicht angehe, in Israel die höfischen Schäferspiele des 18. Jahrhunderts vorauszusetzen, vielmehr sei der Hirte vom König zu unterscheiden, erst dadurch entstehe ein richtiger dramatischer Konflikt, weil nun Sullamit in die Entscheidung zwischen dem reichen König, der sie für seinen Harem begehre, und ihrem einfachen ländlichen Geliebten gestellt sei; der Sieg der Treue und der edlen Liebe, in dem das Drama gipfle, mache zugleich das HL würdig, auch ohne allegorische Umdeutung im Kanon zu stehen. Wenn nur dieses erfreuliche Ergebnis nicht mit dramatischen Unmöglichkeiten erkaufte wäre! Man muß nämlich dann entweder annehmen,

⁵⁾ J. Hontheim, Das HL übersetzt und erklärt, 1908, S. 10.

daß der Hirte jederzeit die Möglichkeit hat, im königlichen Harem zu erscheinen und nach Belieben wieder zu verschwinden, oder daß das Mädchen, obwohl vor dem König stehend, ihren fernen Geliebten, den sie im Geist gegenwärtig sieht, anredet, ohne daß der König merkt oder davon Notiz nimmt, daß er gar nicht gemeint ist. Als Beispiel genüge der mit großem Stimmaufwand vorgetragene neueste dramatische Versuch Hazans: jedesmal, wenn sich der König am Ziel seiner Wünsche glaubt, erscheint wie aus dem Boden gewachsen der Hirte und macht seine Absicht zunichte, der König aber hört und sieht sich das seelenruhig an, um dann im nächsten Akt unverdrossen das Mädchen von neuem anzuschwärmen, und das dreimal hintereinander⁶⁾! Dazu wird der Dramahypothese dadurch das Rückgrat gebrochen, daß, wie jede genaue Exegese zeigt, das Mädchen gar nicht durch das ganze HL hindurch eine und dieselbe Person ist: so gewiß sie an einer Anzahl von Stellen (1, 5 f., 7 f.; 2, 16 f.) ein Landmädchen ist, so sicher ist sie an anderen eine Städterin (2, 4—7; 3, 1—5, 6—11; 4, 1—7; 5, 2—8). Eine letzte Überlegung aber macht dem ganzen dramatischen Spuk den Garaus: ein Drama muß einen Fortschritt und muß ein Ziel haben, und in einem Liebesdrama, wie es das HL wäre, könnte dieses Ziel nur sein, daß nach allerlei Zwischenfällen, volkstümlich gesprochen, Er und Sie sich am Schluß kriegen. Im HL kriegen sie sich einerseits viel zu früh, denn selbst wenn man von früheren Stellen absieht, ist am Schluß des 4. Kap. die körperliche Vereinigung so deutlich wie möglich ausgesprochen, andererseits liegt im 7. und am Anfang des 8. Kap. diese Vereinigung noch in der Ferne. Auf diesen Punkt hat schon der alte Hengstenberg⁷⁾ gegen Delitzsch den Finger gelegt: „in Wahrheit laufen in die eheliche Vereinigung alle Stücke des ersten Theiles aus; zu Ende eines jeden, schon von dem ersten an, sehen wir die Liebe der beiden Liebenden am Ziele der Befriedigung, auf dem Gipfel der Vollendung angelangt“, und es ist nicht unbillig, wenn Reuß⁸⁾,

⁶⁾ Der angebliche dreimalige Parallelismus des dramatischen Geschehens, auf den sich Hazan viel zugut tut, wird durch die Einschlebung erfundener Verse und erfundener Personen erreicht.

⁷⁾ Hengstenberg, Das HL Salomonis 1853, S. 227 f.

⁸⁾ E. Reuß, Das Alte Testament übersetzt V 1893, 344 ff.

nachdem er in 6 Kolumnen nebeneinander 6 dramatische Versuche dargestellt hat (326 ff.), über die unglücklichen Dramatiker die Schale seines Spottes ergießt.

II.

Dieselben Gründe, an denen das Drama scheitert, machen überhaupt die Annahme unmöglich, daß es sich im HL um eine einheitliche geschlossene Komposition handelt: es fehlt der notwendige Gedankenfortschritt. Wenn z. B. Thilo⁹⁾ das Werden einer Liebe dargestellt findet von der ersten Zuneigung über Brautstand und Vermählung bis zum Leben in der Ehe, so ist nicht einzusehen, warum das Stadium „vom Brautstand zur Vermählung“ im Text zweimal durchlaufen wird (3, 1—5, 1 und 5, 2—7, 11), ganz abgesehen davon, daß am Schluß 8, 1—4, 8—10, 13 f. sich unmöglich im Ehestand abspielen können. Und was für einen weiten Spielraum die Phantasie beim Suchen nach einem Leitgedanken hat, mag man daraus ersehen, daß der eine Exeget¹⁰⁾ meint, das HL stelle als warnendes Beispiel die Geschichte der Sullamit dar, die sich immer tiefer in Liebesleidenschaft verstricke und von Stufe zu Stufe sinke, während der andere¹¹⁾ darin den durchlaufenden Dialog zweier junger Liebesleute sieht, die ein Loblied auf die Keuschheit vor der Ehe singen und die wir am Schluß in zwei glücklichen Eheszenen antreffen. Dazu gelingt es vielfach nicht, den ganzen Textstoff in dem angenommenen Gedankenzusammenhang unterzubringen, vor allem der Schluß (8, 8 ff.) macht große Schwierigkeiten: nach Carlebach (1931, S. 9 f.) z. B. ist er eine schwer zu erklärende Nachschrift, nach Kuhn (Neue Kirchl. Zeitschr. 1926, 559 ff.) gibt er „einige Scherze“. Dieselbe Verlegenheit ist auch da zu beobachten, wo man zwar die Geschlossenheit des Ganzen aufgibt, aber den Inhalt des HL auf einige wenige große in sich zusammenhängende Stücke aufteilt. So entdeckt Gebhardt¹²⁾

⁹⁾ M. Thilo, Das HL neu übersetzt und ästhetisch-sittlich beurteilt 1921, S. 46 ff.

¹⁰⁾ Raphael Breuer, Frankfurt 1912; in seinem 2. Komm. von 1923 ist Breuer zur hergebrachten jüdischen Allegorese zurückgekehrt.

¹¹⁾ Fr. Wutz, Das HL, 1940, S. 7. 9. 40 ff.

¹²⁾ In „Der Morgen“ 1930, 447 ff.

im HL, musikalisch gesprochen, drei Sätze über das Thema: „Liebeswilligkeit und Liebesscheu“ („Sullamit willigt in die Liebe und scheut zugleich vor ihr zurück“ S. 451): 1, 9 — 3, 5; 4, 1 — 6, 3; 6, 4 bis zum Ende, aber dabei verzichtet er nicht bloß auf die Einleitung 1, 1—8 und den Schluß von 8, 5 ab, sondern schaltet auch den wichtigen Abschnitt 3, 6—11 als „Zwischenspiel um des Kontrastes willen“ für die Sinngebung aus. Auch Dornseiffs (a. a. O.) an Gebhardt sich anlehrende „Szenendreiheit, die sich in Thesis, Antithesis, Synthesis steigert“, scheidet vor allem an 3, 6 ff.¹³⁾. Nicht anders steht es mit dem neuesten Versuch dieser Art: Buzy¹⁴⁾ zerlegt das HL in drei Dialoge und vier Monologe, jedes dieser Gedichte beginnt mit der Bewunderung der geliebten Person und endet mit der Vereinigung der Liebenden (S. 173 ff., 192), so daß 7mal hintereinander dieselbe Entwicklung durchlaufen wird. Aber wiederum wird 3, 6—11 mit nichtiger Begründung beiseite gelassen, ebenso 2, 15—17; 8, 10—12. 1, 2—4 wird als Prolog abgetan, 8, 8 f. überhaupt nicht erwähnt, auch werden einzelne Verse, die sich der Gedankenentwicklung nicht fügen, wortlos gestrichen und wird 2, 8—14 ohne jede Erklärung zwischen 3, 1 und 3, 2 gestellt. Wieder einen anderen Weg schlägt Dussaud¹⁵⁾ ein, indem er ohne Rücksicht auf die Textfolge nach bestimmten Gesichtspunkten (und mit einigen Auslassungen) den Stoff auf 4 große Gedichte verteilt. Aber dann bleibt unerklärt, wie aus dieser Ordnung die jetzige Unordnung entstanden sein soll, und daß eine solche Neuschaffung des Textes keine Exegese mehr ist, leuchtet ein. Die Willkür solcher Umstellungen geißelt mit Recht Jastrow¹⁶⁾. Was er sagt, gilt auch gegen das Verfahren von Magnus (1842) und Haupt (1907) und vollends gegen Sigwalt (Bibl. Zeitschr. 1911, 27 ff.), der die 117 Buchstaben von 8, 6b, 7 als Faden nimmt, um die 117 Verse des HL daran aufzureihen, und der dabei ganz vergißt, wie jung die Verseinteilung des Alten Testaments ist. Nichts zeigt besser als alle diese vergeblichen Bemühungen um einen planvollen Aufbau des HL, daß ein solcher eben nicht vorliegt, und daß

¹³⁾ Vgl. auch Hempel, Das Ethos des Alten Testaments, 1938, 258 Nr. 108.

¹⁴⁾ In Revue Biblique 1940, S. 169 ff.

¹⁵⁾ R. Dussaud, Le Cantique des Cantiques, Paris 1919.

¹⁶⁾ M. Jastrow, The song of songs, Philadelphia u. London 1921, S. 18 f.

das große Wort, mit dem Hazan seinen Kommentar eröffnet: „Le Cantique est l'unité le mieux composée de toute la Bible“ auf Selbsttäuschung beruht.

III.

Alle Schwierigkeiten verschwinden, wenn wir im HL eine Sammlung von Einzelliedern sehen. Der erste beredte Verfechter dieser Auffassung war Herder, der, von Opitz angeregt, in seinen „Liedern der Liebe“ (1778) das HL in eine Anzahl von Einzeldichten zerlegte; zwar habe der Verfasser „noch einen feinen Faden der Einheit durchgewebt“ (S. 110), aber trotzdem „müssen die einzelnen Stücke ihr individuelles Leben behalten; dies ist nur Fassung vieler Perlen an einer Schnur, das Lied der Lieder“ (116). Herder trug seine Erkenntnis mit solchem Feuer vor, daß er nicht nur Goethe überzeugte (Noten zum Westöstl. Divan), der sich freilich später durch den Kommentar von Umbreit (1820) zur dramatischen Auffassung bekehren ließ, sondern auch auf die wissenschaftliche Arbeit am HL in der Folgezeit starken Einfluß gewann. Zwar herrschte im 19. Jahrhundert die dramatische Betrachtung vor, aber Herder fand bei Männern wie Döpke (1829), Magnus (1842), Reuß (1893) und Budde (1898) lebhaften Widerhall, und heute nimmt im protestantischen Lager die von ihm ausgegangene Ansicht über das HL den ersten Platz ein, ohne daß man vor den Schwächen seiner Einzelauslegung die Augen verschließt. Daß uns das HL im Gegensatz zum Psalter als fortlaufender Text überliefert ist, ist kein Gegengrund gegen die Unterscheidung von einzelnen kleinen Liedern; haben uns doch die prophetischen Schriften des Alten Testaments längst gelehrt, daß wir sie nur verstehen können, wenn wir die überlieferten Textkomplexe in ihre kleinsten Einheiten zerlegen. Außerdem haben wir die genaue Parallele auf ägyptischem Boden, wo die bis jetzt aufgefundenen Texte, die Liebeslieder enthalten, vor allem der Papyrus Harris 500, obwohl zusammenhängend niedergeschrieben, sich in der Regel¹⁷⁾ als Sammlungen selbständiger Einzellieder entpuppen¹⁸⁾. Auch die Über-

¹⁷⁾ Zu dem Chester Beatty-Papyrus I s. Suys in *Biblica* 1932, S. 218 f.

¹⁸⁾ Vgl. W. M. Müller, *Die Liebespoesie der alten Ägypter* 1899 u. A. Erman, *Die Literatur der Ägypter* 1923, S. 305 ff.

einstimmung der Lieder in gewissen Anreden und Wendungen ist kein Beweis für Einheit der Komposition, sondern nur für die Einheit des Stils, denn die hebräische Liebespoesie hatte wie die anderer Völker „einen fest überlieferten Stil mit gegebenen Themen und gegebenen Ausdrucksmitteln“¹⁹⁾, und deshalb kann auch die teilweise wörtliche Wiederkehr ganzer Sätze keineswegs befremden. Diese stilkritische Betrachtungsweise hilft uns zugleich zur Abgrenzung der Einzellieder auf Grund ihrer literarischen Gattung²⁰⁾. Ein weiteres nicht zu verachtendes Hilfsmittel dafür ist der Strophenbau, der unverkennbar ist; man muß nur sehen, daß nicht immer bloß eine Gleichzahl von Vollzeilen, sondern auch eine solche von Halbzeilen zur Bildung der Strophen dient (z. B. 1, 2—4 oder 3, 1—5 oder 7, 7—11).

Gibt es nun einen bestimmten Grundsatz, nach dem die ursprünglich selbständigen Einzellieder zu dem jetzigen Buch des HL zusammengestellt sind, oder handelt es sich um „eine ziemlich planlose Sammlung“²¹⁾? Ein wiederholtes Studium des HL hat es mir zur Gewißheit gemacht, daß zwar ab und zu (2, 1—3; 4, 1—7; 8, 8—14) der Anschluß an das vorhergehende Lied aus inhaltlichen Gründen erfolgt, daß aber in weitaus den meisten Fällen die bloße Stichwortanordnung das leitende Prinzip bei der Zusammenstellung der Lieder gewesen ist. Das ist an sich keine neue Entdeckung, schon vor 100 Jahren hat Magnus auf die Stichworttheorie hingewiesen und Budde, Dussaud u. a. haben sie gelegentlich verwandt²²⁾, aber man muß zu der Erkenntnis fortschreiten, daß sie nicht ein beiläufiges, sondern das entscheidende Anordnungsprinzip ist. Dabei fällt auf, daß alle Stücke, die auf Salomo hinzuweisen schienen, soweit sich nicht anderswo ein besserer Platz für sie fand (3, 6—11; 7, 1—6; 8, 11 f.), im 1. Kap. unmittelbar hinter der Überschrift „das Lied der Lieder Salomos“ zusammengedrängt sind. Das läßt sich nur so erklären, daß der Sammler der Lieder und nicht irgendein Späterer ihnen die auf Salomo hin-

¹⁹⁾ So Schaefer in *Oriental. Lit. Ztg.* 1942, S. 202 über den persischen Minnesang.

²⁰⁾ Vgl. Horst, *Die Formen des althebräischen Liebesliedes* 1935.

²¹⁾ So G. Jacob, *Das HL* 1902, S. 31.

²²⁾ Vgl. auch Eissfeldt, *Einleitung ins Alte Testament* 1934, S. 534.

weisende Überschrift gab, anders ausgedrückt, daß die Sammlung unter der Voraussetzung salomonischer Herkunft der einzelnen Teile erfolgte. Stammt die Überschrift aber vom Sammler, der die Lieder noch als einzelne kannte, so kann der Titel „das schönste Lied“ nicht, wie meist geschieht, als Kronzeuge für die Einheitlichkeit der Komposition verwandt werden, die Einheit liegt für ihn vielmehr im Thema und im Inhalt: es dreht sich alles um die Liebe.

Damit mündet die Frage nach der literarischen Form des HL in die andere nach seinem Sinn ein, die den Rahmen dieses Artikels überschreitet.